

Murillo y Justino de Neve. El arte de la amistad

Aitana Monge Zapata

Licenciada en Historia del Arte
E-mail: aitanamonge@gmail.com

Recibido: 31 agosto 2012
Aceptado: 8 octubre 2012

RESUMEN: La exposición que Murillo y Justino de Neve han protagonizado durante el verano en el Museo del Prado ha sido una fantástica ocasión para acercarnos al genial artista sevillano. La exposición abarca obras de temática diversa —religiosa y profana—, así como múltiples formatos —grande, pequeño e incluso miniatura—, algo que ha evidenciado que el mecenazgo del sacerdote Neve abarcó todas las modalidades artísticas del pintor y traspasó, en aras de la amistad, los límites profesionales hasta elevarlos a un primerísimo nivel.

PALABRAS CLAVE: Murillo, Justino de Neve, Sevilla, Museo del Prado, exposición temporal.

Murillo and Justino de Neve. The art of Friendship

ABSTRACT: The exhibition of Murillo and Justino de Neve held at Prado this summer has been a fantastic occasion to bring us closer to the Seville artist. The exhibition covers works with different themes —religious and profane— as well as many different sizes —big, small, even miniature— which shows that Neve's patronage covered every artistic discipline of Murillo and in the interest of friendship he went beyond professional levels.

KEYWORDS: Murillo, Justino de Neve, Seville, Prado Museum, temporary exhibition.

Un introspectivo retrato del canónigo de la catedral hispalense, don Justino de Neve, daba la bienvenida a los visitantes de la exposición monográfica estival que el Museo del Prado organizó para evidenciar su fructífera relación con Murillo durante sus últimos veinte años. Con anterioridad a su

nombramiento como canónigo, de Neve era conocedor de la obra de Bartolomé Esteban Murillo. Por ese motivo, pensó en él cuando se le encargó la supervisión de las obras de remodelación de la iglesia de Santa María la Blanca, directamente dependiente de la catedral hispalense. Esta amistad se

materializó especialmente en las diecisiete obras que durante casi tres meses han colgado en las paredes de la planta alta del cubo de Moneo del madrileño Museo del Prado.

La muestra reunió piezas de diversa temática, formato y técnica, encontrándose entre ellas obras religiosas, alegóricas y retratos, combinando el gran formato con la miniatura.

De alguna forma, Murillo «ha vuelto a casa», ya que todas estas obras fueron encargadas y realizadas en Sevilla, y para ser expuestas en esa misma ciudad. Por razones y motivos muy diversos, salieron de nuestras fronteras. La exposición, después de mucho tiempo, las ha reunido en un mismo espacio.

La exposición fue organizada en cinco ámbitos consecutivos: de bienvenida, la Iglesia de Santa María la Blanca, el Hospital de los Venerables Sacerdotes, la Catedral de Sevilla y la colección particular de Justino de Neve.

El ámbito de bienvenida lo comprendían dos retratos, uno del canónigo de Neve y el autorretrato de Murillo. Desde mediados del siglo XVII, Murillo fue considerado el pintor más prestigioso de la ciudad, en gran medida debido a

que sus posibles rivales o habían muerto ya (Francisco Pacheco), o pasado de moda (Zurbarán), o estaban empezando (Valdés Leal y Herrera el Mozo).

En el año 1665, Murillo pintó el retrato de *Justino de Neve* tal y como dice la inscripción que aparece en el lienzo. El canónigo contaba con cuarenta y siete o cuarenta y ocho años cuando posó para su amigo Murillo, que lo realizó con la intención de obsequiárselo. El retratado luce una postura formal no grandilocuente, lo que denota su alta condición social y una personalidad cercana. Su nutrido patrimonio, heredado de su padre, un comerciante de origen flamenco, se fue incrementando gracias a las prebendas de su cargo en el cabildo sevillano. Su afabilidad y honradez le hicieron merecedor del título de supervisor de las obras de Santa María la Blanca, y su devoción y generosidad le animaron a promover la construcción del Hospital de los Venerables Sacerdotes de Sevilla. El inventario *post mortem* de las obras de arte, que recopiló a lo largo de su vida, registró casi doscientas piezas de variable calidad e interés. Don Justino aparece de cuerpo entero, reposando en un sillón frailer tapizado en terciopelo granate, con vestidura talar de color negro mientras mira directamente al espectador con una expre-

sión inteligente y persuasiva, reforzada por unas rotundas cejas negras. Aparece sentado ante una mesa cubierta con un paño verde, donde se dispuso una campanilla de plata, un reloj detenido a la hora nona, y un grueso volumen forrado en piel. El hecho de tener un pequeño libro de oración en su mano izquierda, sugiere que ha sido sorprendido durante la misma. A sus pies, una perrilla inglesa con collar adornado de cascabeles y una lazada roja mira fielmente a su amo. Tras el escritorio, un volumétrico cortinaje rojizo deja al descubierto la sobria arquitectura que se abre a un paisaje natural separado con una balaustrada pétreo. El muro de la estancia se ornamenta con un escudo en grisalla con las armas de la familia de Neve-Chaves bajo el cual se puso la citada inscripción explicativa.

Murillo, en su *Autorretrato*, tuvo la audacia de pintarse en un cuadro dentro del cuadro, traspasando el espacio pictórico más profundo al apoyar en la falsa moldura ovalada su mano derecha. Este tipo de marco, formando parte de retratos, es un elemento típico de la escuela barroca sevillana al modo de los frontispicios librarios contemporáneos. El artista dispuso los objetos de su profesión en el antepecho del que pende la inscripción: una regla de madera, un bo-

ceto, un compás, una sanguina, la paleta y diversos pinceles. Sobre fondo neutro se recorta la figura, que viste negro jubón, del que destaca el blanco de la camisa. Se muestra seguro y elegante, como manifiesta su mirada puesta en el espectador. Murillo concibió el retrato lleno de formalismo e intelectualidad, algo que ha hecho pensar que fuese destinado a la Academia, y no a sus hijos como reza la inscripción.

El segundo ámbito expositivo está dedicado a las obras de Santa María la Blanca. Esta iglesia sevillana se consideró capilla de la Catedral Metropolitana, lo que justificó la relación de Justino de Neve con la misma. El mismo Neve encargó a Murillo en 1664 la realización de dos lunetos y dos lienzos, siguiendo un programa iconográfico seguramente ideado por el canónigo, con el fin de engalanar el arranque de la cúpula y los testeros de las naves laterales. La primitiva advocación del templo, Virgen de las Nieves, tiene su origen en la aparición de María al patricio Juan la noche del 4 de agosto del 352; con la aparición se quería encargar la erección de una iglesia en la colina del Esquilino, donde había caído una milagrosa nevada. Ambos medios puntos se inspiran en esta historia con dos momentos consecutivos: *El sueño*

del patricio Juan y la revelación del mismo al papa Liberio. Murillo evitó representar al matrimonio patricio en el lecho conyugal, por lo que los recostó completamente vestidos en el interior de una alcaoba. Un rompimiento de gloria es presidido por la Virgen con Niño, mientras ésta señala el monte nevado donde quiere le sea construido un santuario.

En el luneto con el que hace pareja, *El patricio revela su sueño al papa Liberio*, los patricios aparecen arrodillados ante el Sumo Pontífice, al que relatan su visión; éste manifiesta su asombro al haber tenido el mismo sueño. La narratividad exigió disponer un momento sucesivo en la misma escena, el de la procesión bajo palio hasta la colina nevada.

Las enjutas doradas con las plantas y alzados de la basílica de Santa Maria Maggiore, junto a trofeos y símbolos pontificios, fueron pintadas en París en el verano de 1813. El programa de Santa María la Blanca se completa con los lienzos de la *Inmaculada Concepción* y *El Triunfo de la Fe*. Ambas obras evidencian, por medio de la imagen y del texto de sus filacterias, el amor de Dios: en el primero la Virgen María desde el principio de los tiempos; en el segundo a su Iglesia hasta el final de los mismos. La Inmaculada es represen-

tada, según la iconografía tradicional, con seis figuras masculinas como testigos, siendo las más cercanas al espectador posibles retratos de Justino de Neve y del párroco de esta iglesia. La figura del Triunfo de la Fe es una conjunción iconográfica de ésta y de la Iglesia triunfante (vestida de blanco, portando un libro, un cáliz y las llaves petrinas), mostrando la hostia a un grupo de fieles, mientras la paloma del Espíritu sobrevuela la escena.

Con motivo de la inauguración del templo, se organizaron diversos festejos, entre los que destacó la consagración del altar efímero, erigido en 1665. La Inmaculada de los Venerables presidía la escena central, flanqueándola sendos cuadros del Buen Pastor y de San Juanito con un cordero, también de Murillo. El ático remataba con un Triunfo de la Eucaristía de Herrera el Mozo. Las dos únicas obras de este retablo efímero, presentes en esta muestra, son la Inmaculada (que se comentará más adelante) y el *San Juanito con un cordero* que, abrazado al animal y con el lábaro a sus pies, viste atuendo desaliñado en medio de un paisaje agreste en semipenumbra.

El *Bautismo de Cristo* es la última obra que el cabildo sevillano encargó en 1667 a Murillo para la capilla bautismal de San Antonio. El

precursor, que sostiene una cruz de cañas con la filacteria que hace referencia a que Jesús es el Corde-ro de Dios, dispuesto a la derecha de la composición, derrama agua sobre la humilde cabeza de Cristo, que permanece arrodillado ante él, y parcialmente sumergido en el Jordán, mientras una pareja de ángeles sostiene sus vestiduras y la paloma del Espíritu bendice la escena. Debido a que fue concebida para ser contemplada a unos ocho metros de altura, las proporciones fueron intencionadamente alteradas por el artista.

Para causar mayor impacto en el espectador de esta exposición, se dispuso el lienzo dedicado a la *Inmaculada* separado del resto de las obras destinadas al Hospital de los Venerables; por esta razón analizamos esta magnífica obra después del Bautismo de Cristo conservado en la Catedral. Aunque hasta la muerte de don Justino de Neve la hermandad del Hospital de los Venerables Sacerdotes no adquirió este lienzo de gran formato y temática mariana, se pensó durante mucho tiempo que fue pintado *ex profeso* para este lugar. La documentación ha demostrado que el canónigo lo encargó a su amigo Murillo para presidir la capilla privada de su residencia, adelantando lógicamente la cronología de este lienzo hasta antes de 1665,

a pesar de los rasgos estilísticos que lo asimilaban a obras de la última etapa del artista. Desde 1813 no se habían podido contemplar juntos el lienzo y el marco que Bernardo Simón de Pineda realizó expresamente para complementar el tema de la Asunción con algunos símbolos de las letanías lauretanas. Esta fastuosa moldura sigue conservándose en su lugar original, la capilla de los Venerables.

Murillo es el pintor de la Inmaculada por antonomasia. Con casi dos docenas, fue el creador de una iconografía específica del tema; por ese motivo, Justino de Neve le encargó este lienzo, en el que la belleza de María hizo posible la supresión por parte del artista de aquellos elementos que él consideró anecdóticos. Se trata de una composición vertical dominada por un movimiento ascendente, casi helicoidal, propiciado por la catarata de angelotes que sirve de sostén a la Virgen. María, vestida con túnica blanca y manto añil, pisa el creciente lunar mientras se lleva extática las manos al pecho. El impacto cromático del atuendo mariano contrasta con la general entonación dorada, alusiva a la mujer apocalíptica vestida de sol.

Las tropas napoleónicas la incautaron para formar parte de la colección particular del mariscal

Soult, abandonando definitivamente Sevilla en 1813. A la muerte del militar, fue adquirida por Napoleón III para el Louvre por más de seiscientos mil francos. Afortunadamente, dentro del programa de reunificación del patrimonio artístico español disperso, se acordó con el gobierno francés su intercambio por un retrato de Mariana de Austria, obra de Velázquez, y desde 1941 es custodiada esta Inmaculada de Murillo en el Museo del Prado.

La segunda obra de los Venerables es *La Virgen y el Niño repartiendo pan a los sacerdotes*, destinada en origen a presidir el refectorio del hospital. Murillo la concibió como la perfecta síntesis del cometido de esta institución asistencial: las figuras sagradas –dispuestas sobre una plataforma de nubes plomizas– reparten panes a tres sacerdotes que encarnan los colectivos de clérigos objeto de esta fundación: los ancianos, los viajeros y los enfermos. Contrasta la idealización de María, el Niño y el ángel, con el acentuado realismo de las figuras sacerdotales.

El último cuadro que fue legado por el canónigo a los Venerables fue un *San Pedro Penitente*, expuesto al público por primera vez al pertenecer a una colección particular. El santo aparece en oración en el interior de una cueva, acom-

pañado por las llaves y por un abultado libro de pergamino. Al igual que otras obras, tampoco se libró de ser confiscada por las tropas francesas.

Con el último ámbito de la exposición, nos adentramos en la colección particular de don Justino, quien a su muerte la subastó públicamente. Gran parte de estas piezas fueron adquiridas en 1685 por el comerciante flamenco Nicolás Omazur, gran coleccionista de pinturas de Murillo. Destacan tres pequeñas obras realizadas sobre obsidiana, una *Oración en el huerto*, un *Cristo atado a la columna con San Pedro* y una *Natividad*, resueltas de forma similar a lienzos de igual temática, y destinadas al culto privado sobre algunos misterios de la vida de Cristo. La obsidiana es un material con connotaciones sagradas para algunas civilizaciones precolombinas, que llegó al puerto de Sevilla junto con otras mercancías exóticas traídas de América. Este soporte mineral confiere a estas piezas un cromatismo muy atractivo, con matices irisados que permitieron al artista dejar parte del fondo sin pintar, simulando nocturnos. Los negros veteados de las planchas del mineral, ofrecen a las obras un mayor dramatismo gracias a la imprecisión espacial y a la sugerente forma de recortarse las figuras sobre el fondo.

La única miniatura conocida de Murillo, simultanea en un medallón guarnecido de un arete de cobre las escenas del *Sueño de San José* y *San Francisco de Paula en oración*. A pesar de su pequeño tamaño (menos de 6 cm) participa de sus características estilísticas y técnicas. Se trata de una obra devocional para llevar consigo y para poder meditar sobre sus escenas en cualquier lugar. San José recibe la visita del ángel en medio del sueño, mientras el santo eremita parece esperar una visión celeste. Esta obrita pudo formar parte de una serie de cuatro que perteneció a Justino de Neve, tal y como consta en su inventario *post mortem*.

Completando este recorrido virtual llegamos a las dos últimas obras expuestas: *Muchacha con flores* y *Joven con cesta de frutas y verduras*. Por la temática se ha planteado la hipótesis de que pudiese tratarse de las obras *La Primavera* y *El Verano*, debido a las rosas que

presenta la joven, y a los frutos estivales y espigas que acompañan al muchacho. Los dos lienzos funcionan bien como pareja, aunque técnicamente resulta más dura la factura del Verano que la de la Primavera, que es más suelta y difusa. Por este motivo –y por un dibujo subyacente que conecta la Primavera con la Inmaculada de El Escorial– se considera que ésta es una obra de finales de la década de 1660, adelantando el Verano a comienzos de esa década. Se ha apuntado la posibilidad de que la joven sea un retrato de su hija dominica, Francisca María de Santa Rosa, algo que la iconografía podría respaldar.

Esta exposición nos ha brindado la oportunidad de conocer al Murillo maduro, amigo y artista, devoto cristiano y pintor audaz, al hombre que supo satisfacer el gusto y las inquietudes artísticas más sutiles de comitentes de la talla de don Justino de Neve, su mecenas durante más de dos décadas. ■

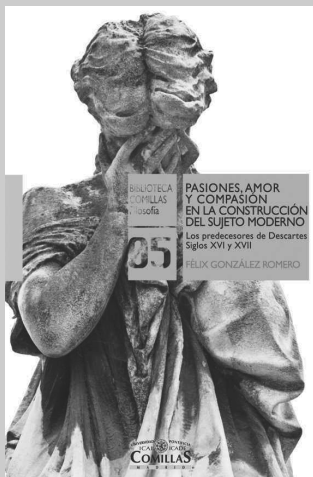
Pasiones, amor y compasión en la construcción del sujeto moderno

Los predecesores de Descartes (siglos XVI y XVII)

Félix González Romero

A pesar de la voluntad de ruptura y el deseo por ocultar sus fuentes, Descartes forja su reflexión sobre las pasiones en base al trabajo previo de una serie de pensadores que durante los siglos XVI y XVII fueron los responsables de iniciar la tarea de rehabilitación del denostado mundo de las emociones. El carácter novedoso y transformador de sus reflexiones ha sido injustamente olvidado por la historia de la filosofía. Es nuestra tarea recuperar sus textos y poner de manifiesto sus estrategias para salvaguardar aquellas pasiones-virtudes que habían sido el eje de toda la tradición cristiana, ahora puesta en entredicho ante el nacimiento de un nuevo ideal individualista.

En tiempos de crisis nos instan a mirar a nuestro interior como tabla de salvación ante la imposibilidad de que el mundo que nos rodea nos ofrezca la deseada felicidad. Pero este giro hacia el yo, del que somos herederos, hace patente la complejidad de defender una solidaridad donde la beneficencia y la empatía no sean menoscabadas.



Pasiones, amor y compasión en la construcción del sujeto moderno

Félix González Romero

ISBN:978-84-8468-425-1

Universidad P. Comillas

2012, 244 pp.

SERVICIO DE PUBLICACIONES

INFORMACIÓN

edit@pub.upcomillas.es · <http://www.upcomillas.es> · Tel.: 917 343 950 · Fax: 917 344 570